

mgr ANNA KAPUSTA

**CHRZEŚCIJAŃSKIE MISTERIUM ŚMIERCI. FIGURA *DESCENSIO AD INFEROS* W HISTORYJI O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU
PAŃSKIM MIKOŁAJA Z WILKOWIECKA**

Recenzent: prof. dr hab. Andrzej Borowski

I. Król Chwały zstępuje...

Kulturowych realizacji figury *descensio ad inferos* (zstąpienia do Piekieł) znamy wiele¹. Fakt ten świadczy o głębokim zakorzenieniu w ludzkiej naturze² potrzeby względnej integracji z tajemnicą śmierci. Oswojenia „niebanalnego banału” - czasowości egzystencji - wyzwania interpretacyjnego niemożliwego do poznawczego zaspokojenia, a zatem powracającego, niezbywalnego fundamentu kultury. Nie wiedzieć znaczy przecież „opowiadać mitem”, „narratywizować” obce doświadczenie. Do Piekieł chadzali zatem herosi kulturowi zasadniczo w jednym celu, by za życia pokonać śmierć, a więc udowodnić, iż inicjacyjny paradoks bycia żywym w krainie umarłych daje szansę poznania absolutnego. Nadzieja ta powraca w postaci perseweracyjnych wątków mitycznych Admeta, Demetry, Eneasza, Heraklesa, Hermoda, Isztar, Odyseusza, Orfeusza, Persefony...³.

1 Fundamentalnym składnikiem figury *descensio ad inferos* jest heros kulturowy: *trickster* – zob. J. Sieradzan, *Trickster, głupiec, idiota* [w:] tegoż, *Szaleństwo w religiach świata. Szamanizm, religia starogrecka, judaizm, chrześcijaństwo, hinduizm, buddyzm, islam*, Kraków 2005, s. 95-128.

2 Piszząc w tym kontekście o ludzkiej „naturze”, przyjmuję jako obowiązujący model inicjacyjnej liminalności (jako centralny etap trójfazowej inicjacji) obecny w doświadczeniu człowieka niezależnie od szczegółowego kontekstu kulturowego, posługuję się zatem koncepcją *rites de passage* Arnolda van Gennepa - zob. tegoż, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006.

3 Ten arbitralny i niepełny katalog postaci mitu, których udziałem stało się doświadczenie *descensio ad inferos* podaję według klasyfikacji Władysława Kopalińskiego, sądzę bowiem, iż

W chrześcijańskim *Credo*, którego dramatyzacja stała się podstawą dramatu liturgicznego⁴, do Piekieł zstąpił sam Król Chwały. Dramat liturgiczny nakreślił granice wyobraźni⁵ eschatologicznej odbiorcom chrześcijańskich misterii. Tak było również w przypadku *Historyji o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* przypisywanej Mikołajowi z Wilkowiecka⁶. Kulturowy mit soteryczny⁷, rzecz by można: „stary jak ludzka potrzeba zbawienia”, zaktualizowany został przez krakowskiego paulina, a następnie częstochowskiego przeora i włoskiego prowincjała w czwartej części wydanego w 1580 roku misterium. Utwór ten jest zarazem jedynym, ocalałym śladem polskojęzycznego misterium wielkanocnego. Tekstem eklektycznego⁸ dziś powiedzielibyśmy: ekumenicznego chrześcijaństwa. Estetyzacją dogmatu, odegraniem *Credo*.

Mikołaj z Wilkowiecka wobec Tradycji

„Na miejscu Ewangelijej”⁹, w części czwartej *Historyji*, Ewangelista prezentuje uzasadnienie włączenia figury *descensio ad inferos* do struktury dramatycznej misterium. Źródła chrystologiczne uobecnione zostały z pietyzmem

ujęcie to odzwierciedla stereotypową, uśrednioną „świadomość mityczną” reprodukowaną klasyczną edukacją humanistyczną - zob. Kopaliński W., Hasło: *Zstąpienie do piekieł*, [w:] tegoż, *Słownik Mitów i Tradycji Kultury*, Warszawa 2003, s. 1492.

4 Zob. Modzelewski Z., *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego*, „Roczniki Humanistyczne” KUL, R.XII:1964, z. 1.

5 Por. Chrościcki J., *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.

6 Por. ustalenia faktograficzne [w:] Pigoń S., *Z dziejów misterium częstochowskiego. „Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim”*. Sprawozdania Wydz. Filologicznego PAU 1947, Nr 9., Kraków 1947.

7 Zob. *Problem zbawienia w religiach i kulturach*, pod red. J. Drabiny, „Studia Religiosa”, 1998, nr 31.

8 Zob. Widankiewicz S., *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1905.

9 *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, oprac. J. Okoń, BN, S. I., Nr 201, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 47. W artykule wykorzystuję redakcję misterium przypisywaną Mikołajowi z Wilkowiecka przytoczoną w opracowaniu Jana Okonia pod tytułem *Historyja o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim, ze czterech Ewangelistów zebrana a wierszykami spisana/ przez księdza Mikołaja z Wilkowiecka zakonnika częstochowskiego*. Materiałem objętym analizą jest część IV. misterium realizująca motyw *descensio ad inferos* (Zstąpienia do Piekieł) przy czym biorę pod uwagę tzw. „redakcję A” utworu. Dalej podaję więc jedynie numer strony posługując się wyłącznie niniejszym wydaniem dzieła.

sygnalizującym funkcjonalność i prawomocność owego zabiegu. W misterium Mikołaja z Wilkowiecka padają konkretne tekstowe wyznaczniki uprawomocniające obecność całości obrazu zstąpienia do Piekieł, zaś ich legitymizacja odbywa się uprzednio w stosunku do podjęcia misteryjnej „gry”. Wypowiedź taka staje się autotematycznym prologiem - zarówno w sensie techniki realizacyjnej jak i prezentacji ideowej tekstu sakralnego. Dbalność o uwydatnienie i konkretyzację genealogii źródeł teologicznych (por.: „Będę wam czytał z Dawida/ I z krześcijańskiego Kreda:/ Ze psalmu Dawidowego/ Dwudziestego i trzeciego,/ A z Kreda krześcijańskiego/ Ze składu apostołskiego/ W liczbie artykułu piątego, Który jest Filipa Świętego”)¹⁰ z doktryną Kościoła zwraca uwagę odbiorcy misterium na lekcję *Doctrina sacra*. Uwypuklanie obecności wymienionych źródeł w porównaniu z fakultatywnie traktowanymi w różnorodnych realizacjach misterii fragmentami *Ewangelii* zdaje się sugerować pewną obawę autora i późniejszych inscenizatorów co do jednoznacznego odbioru „kanonicznych” intencji twórczych. Mikołajowi z Wilkowiecka chodzi przede wszystkim o odparcie ewentualnych zarzutów przekroczenia wyznaczników doktrynalnych. Jakie są więc chrześcijańskie uzasadnienia obecności figury *descensio ad inferos* w misterium?

„*Credo*, to zbiór podstawowych zasad wiary (od łac. *credo* – wierzę), to także część liturgii Mszy Świętej. Jego związek z tradycją patrystyczną zdeterminowany został w chwili skodyfikowania formuły. (...) Tekst ustalono dopiero po Soborze w Nicei i w Konstantynopolu, w końcu IV wieku”¹¹. Akcentowaniem związku z Tradycją w tekście misterium jest niewątpliwie przywołanie autorytetu króla Dawida, istotnego fragmentu Drzewa Jessego, ikonicznego wyobrażenia genealogii Chrystusa. „*Drzewo Jessego* ilustruje proroctwo Izajasza, powtórzone przez Mateusza, które głosiło, że *Dawid*, syn

¹⁰ *Historyja...*, op. cit., s. 47.

¹¹ *Encyklopedia Mémo Larousse. Religie i mity. Ludy i języki świata.*, przeł. E. Sadowska, T. 3., Warszawa 1992, s. 318.

Jesego będzie przodkiem Króla-Mesjasza”¹².

Kolejnym czynnikiem akcentującym zgodność obrazu misteryjnego z Tradycją i *Doctrina sacra* jest potwierdzenie jej prawomocności świadectwem *Składu Apostolskiego*. Apostolskość Kościoła określona została w *Credo* mianem jednego z czterech filarów wiary (por.: przymioty Kościoła: „jeden, święty, powszechny, apostolski”). *Skład Apostolski*: dwanaście artykułów wiary zgodnie z Tradycją ułożonych przez samych apostołów ogarnia i systematyzuje pojęcie owej apostolskości. „Kościół jest apostolski, bo od apostołów, którzy towarzyszyli Jezusowi, otrzymał owe nauki, pouczenie, *Dobrą Nowinę* o Zbawieniu. A poprzez następców apostołów, których pisma tworzą Tradycję, owa *Nowina* jest ciągle odnawiana. Spuścizna apostolska leży więc u podstaw autentyczności doktrynalnej i etycznej, a jednocześnie uprawomocnia autorytet stojących na czele każdego z kościołów lokalnych”¹³.

Adekwatność obrazu misteryjnego i Tradycji (*Litera sacra*) zaznaczona została w didaskaliach. Po rytualnym odczytaniu *Psalmu 23.*, konieczna jest stosowna modulacja głosu (*mutata voce*). Specyfika i podniosłość wkraczania w sferę zaświatów - w projekcie autora - zasugerowana powinna być nawet w warstwie audytywnej misterium. Zmienionym głosem mówić należy o kwestiach wymagających specjalnej celebry, o rzeczach ostatecznych. Mikołaj z Wilkowiecka dołożył wszelkich starań, by tekst misterium nie naruszał rzeczywiście lub choćby w domniemaniu teologicznych podwalin Kościoła. Prawomyślność słów potwierdza nawet obecność fizyczna (oprócz kanonicznej, wynikającej z wypowiedzi Ewangelisty) osoby Świętego Filipa, który jako naoczny świadek historycznego wcielenia Słowa, ukonstytuował Je jednocześnie w kanonie teologicznym (por.: „W liczbie artykułu piątego/ który jest Filipa Świętego”¹⁴). Złożoność problemu, swego rodzaju dyskusji o kanoniczności tekstu misterium,

¹² *Ibidem*, s. 311.

¹³ *Ibidem*, s. 317.

¹⁴ *Historyja..., op, cit.*, s. 47.

podkreślał wielokrotnie Jan Okoń. „Z braku odpowiedniego ustępu w *Ewangeliach*, *Psalm 23* włączony został do misterium Mikołaja z Wilkowiecka, jako starotestamentowa figura *zstąpienia Chrystusa do otchłani*”¹⁵.

Descensio ad inferos nawet w poprzedzającym chronologicznie misterium - dramacie liturgicznym przed *Historią o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* nie było w Polsce wykonywane w pełnej formie dramatycznej. W obrzędzie *Elevatio Crucis*, liturgii Podniesienia Krzyża, tworzyło je symbolicznie kilka stosownych antyfon. Misterium w sposób bezpośredni przejąć więc mogło tylko schemat przebiegu dramatu liturgicznego, nie zaś jego warstwę symboliczną. Niemniej jednak zgodność podstawowych filarów dramatu liturgicznego została w *Historji* zachowana. Scenariusz *descensio ad inferos* Julian Lewański skomentował następująco: „Obrzęd ten składa się z kilku antyfon przedstawiających przybycie Jezusa do wrót Otchłani, diabły pytają, kim jest przybysz, drzwi do Piekła (zwykle zamkniętej kaplicy), w której znajdują się aktorzy wyobrażający więzionych Adama i Ewę, proroków i świętych, zostają wyłamane. Jezus wyprowadza ich za rękę na zewnątrz”¹⁶.

W dramacie liturgicznym *descensio ad inferos* wyrażane było tylko symbolicznie, dopiero misterium nadało mu wymiar realistyczny. Konstrukcja dramatyczna *Elevatio Crucis* stała się dzięki temu źródłem efektów teatralnych w misteriach, zaprezentowała ich realizatorom nową gamę środków wyrazu. Symbolika *Elevatio Crucis* realizowana była głównie gestem i ruchem uzupełnianymi słowami antyfon i sekwencji. Po okadzeniu krzyża, procesjonalnie zanoszonego za główny ołtarz, czemu towarzyszyło odśpiewanie antyfony *Cum rex gloriae...*, „mocniejszym” głosem śpiewana była sekwencja *Ofiara wielkanocnej chwały*. Wyobrażenie zstąpienia Chrystusa do Piekła, jeżeli obrzęd nie zawierał *Visitatio Sepulchri* (nawiedzenia grobu), przedstawiano w charakterystyczny sposób: „(...) dwaj udadzą się do krzyża, który został

15 Zob. komentarz do w. 10. *Historji*..., [w:] *ibidem*, s. 48.

16 Lewański J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 43.

położony za głównym ołtarzem, co wyobraża, że Chrystus po zmartwychwstaniu zstąpił do Otchłani, gdzie znajdowali się Ojcowie”¹⁷. Wydobywaniu krzyża z całunu i wznoszeniu go towarzyszył śpiew antyfony *Surrexit Dominus de Sepulchro*. Antyfona *Cum rex gloriae* była natomiast elementem różnicującym sytuację - nieobecności Chrystusa na świecie przed zmartwychwstaniem i Jego ponownego panowania nad stworzeniem po zmartwychwstaniu. Różnice te zaznaczano ścisłym śpiewem antyfony. Podstawowym jednak czynnikiem potwierdzającym i uwidaczniającym *descensio ad inferos* w dramacie liturgicznym było niezmiennie *Visitatio Sepulchri*. „W Brewiarzu wrocławskim z XV wieku czytamy o jeszcze dyskretniejszym wyobrażeniu *descensio ad inferos*: «...niech idą na środek kościoła śpiewając cichym głosem *Gdy król chwały* i tam stać będą aż do słów *Przybyłeś upragniony*. Wtedy postąpią dalej w kierunku głównego ołtarza»”¹⁸.

Zstąpienie do Piekieł obrazował znaczący ruch procesji. Świadczenia mszałów i brewiarzy z XVI wieku, ukazują ten motyw jednoznacznie. „Wtedy kapłan figurę ukrzyżowanego albo zmartwychwstałego podniesie zaczynając antyfonę *Gdy król chwały*... Niech procesja kościół wewnątrz trzykroć obejdzie, a gdy śpiewać trzeba *Przybyłeś* niech chór zamilknie, a kapłan niosący sakrament zaśpiewa *Przybyłeś wyczekiwany*, a chór resztę wykona do końca”¹⁹.

Oprócz ruchu procesji, drugim głównym czynnikiem dramatyzacji była zmiana siły głosu śpiewających. Dowód stosowania tego środka ekspresji znajduje się w *Agendzie wrocławskiej* z 1510 roku: „(...) [celebrans – przyp. A. K.] niesie krzyż przed główny ołtarz śpiewając cichym głosem *Gdy król chwały*, silnym głosem *Przybyłeś*”²⁰. Misterium przejęło z dramatu liturgicznego metodę perswazyjnego wywoływania obrazów *sacrum* w religijnej wyobraźni odbiorcy, technikę inżynierii imaginacyjnej stosowanej przy pomocy symbolicznych ekwiwalentów: teatralne *pars pro toto* w służbie performatywnej katechezy.

17 *Ibidem*, s. 44.

18 *Ibidem*

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*, s. 43.

„Dramaturg apeluje do pamięci i wyobraźni słuchacza i zwraca się do niego sygnałem, znakiem pozornie tak mało semantycznie rozbudowanym jak zmiana siły głosu. Sama taka zmiana nie niosła w sobie żadnej wskazówki. Powiązanie jej z wybranym kontekstem uruchamiało kompleks obrazów”²¹. Misterium bowiem to przede wszystkim eksplozja emocji.

II. Mikołaja z Wilkowiecka mityzacja czasu i przestrzeni

Chrystus – Brama i symboliczne symplegady

O Ty, Który powiedziałeś: Jestem Bramą, pokaż nam, do jakiego domu jesteś Bramą, kiedy i komu ją stworzysz. Dom, którego jesteś Bramą, jest niebem, gdzie mieszka Ojciec Twój.

Guillame de Saint-Thierry²²

Symbolika bramy i przejścia, fundamentalna dla czwartej części *Historyji*, organizuje symbolicznie i realizacyjnie misteryjny obraz *descensio ad inferos*. Jest to zarówno czynnik odwołujący się do wyobraźni odbiorcy w liturgicznej interpretacji misterium jak i główny element scenografii w jego teatralnych wykonaniach. Wprowadzenie znaku bramy w obu jego aspektach – realistycznym (scenografia) i mentalnym (sygnał rytuału przejścia) następowało już za sprawą wstępnie czytanego tekstu *Psalmu* 23.: „Podnieście, książęta fóry wasze i otwórzcie się, brany wieczne a wnidzie król chwały...”²³. Wyrażenie „brany wieczne” sugeruje ich sens teologiczny, osadzony jednak w tradycji plebejskiej symbolicznych rytów przejścia: walki z czasowością, zmagania ze skończonością świata ziemskiego. Pokonanie bramy jest równoznaczne z przejściem w wymiar

21 *Ibidem*, s. 45.

22 Za: Hani J., *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A. Q. Lavique, Kraków 1994, s. 162.

23 *Historyja...*, *op. cit.* s. 47.

nienazywalnej Transcendencji, etapem biografii obwarowanym jednak licznymi próbami inicjacyjnymi, które pozytywnie pokonać może tylko ten, kto posiada moc. Ślady celebrowania owej mocy przywołane zostały także w psalmicznej (*Psalm 23*) charakterystyce Chrystusa (por.: „Pan mocny a możny, Pan mocny w bitwie, Pan wszystkich mocy, tenci jest król chwały...”²⁴). Psalm, ewokujący najbardziej podstawowe, kulturowe skojarzenia bramy-przejścia, każdorazowo konstruuje misteryjne obrazy w wyobraźni ich odbiorców. Podkreślenie tej właśnie kategorii - obrazu wykreowanego przez syntezę efektów dramatycznych misteriiów (gest i słowo uobecniane w wyobraźni widza) uwydatnione zostało w parafrazującej *Psalm 23* kwestii Jezusa: „Ehej, piekielne książęta/ Otwierajcie swoje wrota!/ Otwórzcie się, wieczne brany,/ Wnidzie tam król wiecznej chwały!”²⁵.

Brama jest znakiem sakralnym osadzonym w tak rozległym pejzażu antropologicznym, jak rozległą może być perspektywa kulturowej inicjacji jednostki. Brama to zmaterIALIZEDOWANA konieczność poznawcza przejścia zmiany: dojrzewania i dokonywania wyborów.

Przekroczenie progu, przejście przez drzwi - te czynności na pozór nic nie znaczące, ileż w sobie kryją, gdy tylko użyjemy im trochę uwagi! Zawiera się w nich tajemnica przejścia różnego rodzaju (...). Przekroczyć, aby wejść, przeniknąć - nawet w najskromniejsze progi - stanowi coś poważnego i uroczystego, co w sposób zupełnie naturalny staje się rytuałem²⁶.

Jacob Burckhardt w znamiennej pracy: *Je suis Porte*²⁷ dokonał szczegółowej eksplikacji społecznej sakralności przejścia i bramy. Symboliczną syntezę tych problemów odnalazł on w funkcjonowaniu idei świątyni.

24 *Ibidem*, s. 48.

25 *Ibidem*

26 Hani J., *op. cit.*, s. 92.

27 Za: Hani J., *op. cit.*, s. 89.

Sakralność przejścia i bramy nabiera pełni znaczenia w świątyni i dlatego właśnie przed wejściem do budowli sakralnych stawiano strażników progu, posągi łuczników, smoków, lwów, a nawet bogów. Takim półbogiem, na przykład u Rzymian był *Janus*, bóstwo drzwi - *ianua* i pierwszego miesiąca roku: ten, który otwiera rok - *ianuaris*. Owi strażnicy progu mieli za zadanie przypominać temu, kto chciał wejść, groźny charakter kroku, jaki miał uczynić wkraczając do sfery *sacrum*. Który tu wchodzisz, poleć się Niebu (inskrpcja z kościoła z Mozat)²⁸.

Brama jest częścią *imago mundi*, ale z drugiej strony, w symbolice otwartej świątyni może być też przejściem w zaświaty. Pisma liturgiczne potwierdzają istotną teologicznie symbolikę bramy wywiedzioną z *Pisma Świętego* (por.: „O, jakim lękiem napawa to miejsce! Nic tu innego, tylko dom Boży i brama nieba” [Rdz.28,17]). Brama wizualizuje wyobrażenie całej świątyni, architektonicznie powtarza często kształt kościoła, niszy, genetycznie związanej z pierwotną, świętą symbolizacją Groty Kosmicznej. Dowodem funkcjonowania tych symbolicznych tożsamości jest święty islamski *mihrab* w meczecie, a także prezbiteria kościołów bizantyjskich i romańskich, na sklepieniach których, tak jak na *tympanonie* bramy, tronuje Chrystus-*Pantokrator*. Brama w ujęciu symbolicznym urasta do rangi obrazu Kosmicznego. Jest ona zatem również symbolem mistycznym. Świątynia wyobraża Ciało Chrystusa, a brama to skrót tej wizji. W liturgii symbolizację tę konstyтуują słowa samego Chrystusa (Por. „Jestem drzwiami dla owiec (...), jeśli ktoś przez mnie wejdzie, będzie zbawiony” [Jan10,79]).

Drzwi każdego kościoła stają się „rzeczywistą” bramą mistyczną w wyniku rytuału konsekracyjnego. Świadczą o tym formuły konsekracyjne: „Niech ta brama będzie błogosławiona i uświęcona. Niech będzie wejściem zbawienia i pokoju, niech będzie bramą pokoju za wstawienictwem Tego, który siebie nazwał Bramą, Naszego Pana Jezusa Chrystusa”²⁹. Świątynia chrześcijańska obrazuje również

28 *Ibidem*, s. 127.

29 *Ibidem*, s. 91.

Jeruzalem Niebieskie, świat odrodzony i przemieniony.

Równanie symboliczne: Chrystus=Brama zazwyczaj konstytuowane jest równocześnie dwiema komplementarnymi symbolikami - kosmiczną i mistyczną. Brama materializuje także cykliczny ruch sfer niebieskich, to znaczy działanie Słowa w świecie. Świat jest objawieniem mocy, epifanią Boga w czasie i przestrzeni, dlatego chrystologicznej symbolice bramy - umieszczaniu na niej postaci Świętych: Jana i Michała - towarzyszy często inny znak mocy kosmicznej - ozdabianie jej zodiakami. Uzasadnienie takiej kulturowej syntezy, choć eklektyczne, okazuje się być niezwykle spójnym. Niebo przedstawia ruch życia utożsamiany z pozornym, dobowym ruchem słońca. Koło zodiaku dzieli się na cztery części według osi przechodzących przez punkt równonocy i przesilen. Otóż te właśnie osie nazywane były bramami niebios, ponieważ są one miejscem cyklicznego przejścia z jednej pory roku w drugą. Dwa przesilenia to dwa bieguny świata, w sensie jego czasowości i przestrzenności. Północ - to przesilenie zimowe, Południe - letnie, Wschód - równonoc wiosenna, a Zachód - jesień. Relacje między porami roku i stronami świata, pomiędzy czasem i przestrzenią, prezentują w świątyni chrześcijańskiej dwoistość świata – materię i ducha. Brama główna kościoła stanowi syntezę wszystkich bram niebieskich, bram przesilen, które są kosmicznym obrazem Chrystusa - Bramy Nieba. Dwa główne przesilenia obrazują czasowy aspekt Objawienia Chrystusa - Słońca Sprawiedliwości,

dwa krańce są tu zaznaczone przez postaci Prekursora, zapowiadającego jego nadejście oraz przez umiłowanego ucznia - zapowiadającego w *Apokalipsie* Jego powrót w chwale. Taki jest powód, dla którego umieszcza się na tympanonie po bokach Chrystusa Świętych Janów: Chrzciela i Ewangelistę. (...) W kościele Św. Remigiusza w Reims znajduje się witraż przedstawiający syntetycznego Św. Jana, bowiem w jednej postaci zawiera on Prekursora i Ewangelistę. Połączenie to podkreślone jest obrazem dwu, skierowanych w przeciwnych kierunkach słoneczników nad jego głową (dwa przesilenia, jednym słowem, coś w rodzaju chrześcijańskiego Janusa)³⁰.

30 Hani J., *op. cit.*, s. 92.

Na wspomnianym *tympanonie* ilustrującym Sąd Ostateczny istnieje symboliczna równowaga między dwoma fazami roku a podziałem ludzi na wybranych: wstępujących do nieba, i potępionych: schodzących do piekła. Symbolika temporalna zawarta jest w liczbie dwunastu apostołów, wiązanych z dwunastoma znakami zodiaków zgrupowanymi wokół Chrystusa-Słońca.

Bramy, jako symboliczny element scenografii misterii średniowiecznych, bywały także przedstawiane w formie rozwartych „paszczy piekieł”, lucyferycznych szczęk potwora. Konwencję tę przejęły misteria chrześcijańskie z wczesnośredniowiecznej literatury wizyjnej. W fenomenologicznych analizach i interpretacjach misterii problem ich katechetycznej wykładni został już szczegółowo opracowany i wyeksponowany³¹. W tak zwanej literaturze wizyjnej piekła są konwencjonalnie wizualizowane w postaci ogromnego potwora mającego swój literacki prototyp w biblijnym Lewiatanie. Istnieje więc seria paralelnych wyobrażeń owych krain piekielnych: brzuch Olbrzymki, *Terra Mater*, Noc Kosmiczna, Królestwo Zmarłych.

Brama jest wykładnikiem niezachwianej moralności tego, komu udało się przejść przez jej śmiertelne czeluście. Ten, kto pokonał samą śmierć, ale przede wszystkim zdobył nieśmiertelność ciała - cel wszystkich utrwalań w kulturze inicjacji bohaterskich, ten tylko jest jednostką prawdziwie spełnioną. Stąd w misterium chrześcijańskim rozwarte szczęki Lewiatana zawierają w sobie echo inicjacyjnego symbolizmu bram do nieśmiertelności: *symplegad*. Czym są *symplegady*? To zderzające się ze sobą trzciny, bramy w postaci żuchw, obracająca się zaporą, a nawet mikrokosmiczna brama stworzona z dwóch kawałków dziobu orła. „*Symplegady* odsłaniają nam paradoksalną naturę przechodzenia w zaświaty lub dokładniej przejścia z tego świata do świata transcendentalnego”³². *Symplegady*

31 Eliade M., *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne: Narodziny mistyczne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997, s. 118- 223.

32 *Ibidem*, s. 223.

materializują paradoks przejścia, paradoks pokonania czasu i przestrzeni, zdolność obalania przeciwności. „Dosłownie oznacza to, że ten, kto chce się przenieść z tego świata na tamten lub z niego powrócić, musi to uczynić w jednowymiarowym i aczasowym *odstępie*, oddzielającym pokrewne, ale przeciwstawne siły”³³. *Symplegady* interpretować można jako uosobioną formą symboliczną strażniczki progu - potwory, gryfy strzegące ukrytego w głębi otchłani źródła wiedzy: źródła mocy usytuowanego w centrum świata. Najczęściej jest to wizualizowana forma symboliczną tajemnica porządku wszechświata, ogarniana kulturowo za pomocą pojęcia *Drzewa Życia* będącego jedną z postaci *Axis Mundi*, Osi Wszechświata. „Symplegady - brama” to paradoks dający się ogarnąć aktem duchowym. Można ją zwerbalizować tylko dzięki wyobraźni, a posiadanie wyobraźni jest swoistym aktem wolności wobec materii.

Odczytując w kontekście kulturowych obrazów bramy i przejścia, misteryjne wyobrażenie bramy piekieł w *Historyji*, będące miejscem dialogu Jezusa i Lucypera, jawi się jako konkretyzacja symbolicznej walki mocy i materii, której finał egzemplifikuje teologiczny aksjomat Chrystusa-*sotera*, wyzwoliciela przywracającego światu duchową wolność. Zwycięstwo mocy Chrystusa podsumowane i unaocznione zostało w wypowiedzi *Jadama*:

Pan Jezus, co dziś zmartwychwstał,/ Który mocną ręką Pańską/ Starł już wszytkę moc szatańską./ Ach, dla zgrzeszenia to mojego/ Wszytcy szli do piekła tego/ I przez kilka lat tysięcy/ Narzekali w tej ciemnicy,/ Ażeś Ty ziścił łaskawie/ Obietnicę Bożą prawie,/ Zmartwychwstawszy dnia trzeciego,/ Podług mocy bóstwa swego³⁴.

Oto chrześcijański wariant mitu soterycznego.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Historyja...*, *op. cit.*, s. 66.

III. Chrystus i Lucyfer - twórczy dialog mocy

Jezus

Spomni sobie, coś zasłużył,
Gdyś na onym świecie płużył.
Już się nie będziesz przechadza
Ani ludzi więcej zdradzał,
Jedno tu na tym łańcuchu
Będziesz łaskował, zły duchu!

I popchnie go do piekła

Oto, piekło, masz szatana,
Związanego jak barana.
Niechaj tu u słupa tego
Popłásze się do dnia sądnego ³⁵.

Tradycja hebrajska (*Traditio hebraica*) w swych licznych ekspresjach kulturowych ukazuje, że Bóg stwarzając świat rzucił ze swego tronu w otchłań drogocenny kamień. Jeden jego koniec utkwiał w czeluściach piekielnych, drugi wynurzył się z chaosu i wyznaczył punkt, który zaczął się rozszerzać, tworząc w ten sposób przestrzeń ustanawiającą świat. Dlatego kamień ten nazywa się *shethiyah*, czyli kamień fundamentalny. Geneza świata jest więc wiązana z momentem wyodrębnienia się dwóch antagonistycznych mocy. Dwa kamienie mające wspólną matrycę wyznaczają dwa konkurencyjne królestwa. Królestwa będące jednakże dwiema stronami jednej rzeczywistości zapoczątkowanej symultanicznie *ab origine*. Dwoistość w kulturach archaicznych implikuje ontyczną konieczność współistnienia przeciwieństw.

Z fenomenologicznych konstatacji religioznawczych wynika, iż wczesne

³⁵ *Historyja..., op. cit.*, s. 63.

chrześcijaństwo za sprawą jego judaistycznych korzeni przyswoiło ten schemat rzeczywistości doprowadzwszy jednak do alegoryzacji pierwotnie aikonicznych mocy. Tak kształtowała się chrześcijańska soteriologia³⁶. W personifikacjach *sotera* upostaciowane zostały więc siły twórcze-boskie i destruujące-demoniczne. Problem ten eksponowany był zwłaszcza w synkretycznych wierzeniach ludowych spajających teologiczne dogmaty z elementami obrzędów przedchrześcijańskich. Te właśnie ludowe obrazy antagonizmu mocy zdają się mieć swe wyraźne echa w misterium Mikołaja z Wilkowiecka. Temat twórczego i równoprawnego dialogu Jezusa i Lucypera stał się w misterium osią konstrukcyjną realizacji motywu *descensio ad inferos*. Jezus - Syn Boży rozmawia tu ze swym kosmogonicznym partnerem - Lucyperem. Obraz ów rekapituje archetypiczną sytuację walki o dominację jednej siły *in illo tempore*. Jest to misteryjne powtórzenie stworzenia, rekapitulacja pierwotnego rozstrzygnięcia i oddzielenia sprzężonych ze sobą sił chaosu i Kosmosu, których współobecność w przekazach ludowych warunkuje holistyczny ład świata.

Warto w tym miejscu przytoczyć mit o stworzeniu świata, jak sugerują Ewa i Ryszard Tomiccy, funkcjonujący jeszcze w XIX wieku w środkowej Polsce³⁷. Na początku świata Bóg – wedle relacji mitu - pływał łódką po jeziorze. Wtem z piany wynurzył się Djabeł, którego po usilnych prośbach Bóg zdecydował się ze sobą zabrać.

Gdy Djabłu się zdawało, że Bóg usnął, zaczął go spychać, aby wpadł do wody i utonął. Ale nadaremnie, ziemi pod Bogiem przybywało i rozszerzała się daleko ku wschodowi. Widząc to czart jął pomykać ku zachodowi, dalej ku południu i północy a przez to ziemia rozszerzyła się w różne strony. Bóg obudziwszy się wstał i poszedł na niebiosy. Czart pobiegł za nim, wtedy Bóg skinął, pioruny zaczęły uderzać i *Djabeł* strącony został w przepaść³⁸.

36 Zob. Trzciński Ł., *Związek etyki i łaski w aspekcie soteriologii*, Kraków 1994.

37 Tomiccy E., R., *Drzewo Życia*, Warszawa 1975, s. 29.

38 *Ibidem*, s. 32.

Diabeł w mitotwórczej „teologii” ludowej postrzegany był jako mimowolny pomocnik Boga. W średniowiecznej Bułgarii bogomiłowie głosili, iż Chrystus i Szatan byli braćmi. Szatan pierworodnym, Chrystus zaś drugim synem. W myśl tej herezji materia miała zostać stworzona przez Szatana. Wzajemna sprzeczność ducha i materii, skonkretyzowana w chrześcijaństwie jako rozdźwięk między śmiertelnym ciałem i nieśmiertelną duszą, jak wynika z powyższego przykładu, była niesłychanie trudnym i abstrakcyjnym pojęciem dla nieobeznanych w teologii społeczności wiernych. Znacznie łatwiej przemawiało do wyobraźni pojęcie antagonistycznych sił zobrazowane w postaci sprzecznych żywiołów: ognia i wody. Zakres dwóch podstawowych symbolik przedstawiać miał się następująco: „Bóg-niebo-ogień-męskie” i „Diabeł-morze-woda-żeńskie”³⁹. Istotą mitu, zgodnie z owymi tożsamościami, miało być prześledzenie ewolucji Diabła, który za sprawą Boga przechodził przemianę od istoty akwaticznej do chtonicznej, metamorfozę wpisaną w Boski plan zbawienia. Finałem mitycznej walki Boga i Diabła było nie tylko strącenie Diabła do otchłani, ale, co najistotniejsze w odczytaniu całego kompleksu symbolicznego, przykucie go łańcuchem do słupa we wnętrzu ziemi. Motyw ten Mikołaj z Wilkowiecka przenosi z ludowej, ustnej tradycji do tekstu *Historyji*. W misterium Jezus przywiązuje łańcuchem złego ducha i nakazuje mu jako zwycięzca walki mocy: „Niechaj tu u słupa tego/ Popłasze do dnia sądnego”⁴⁰. Jak silnie obecny w świadomości odbiorców był ów mit kosmogoniczny, świadczy o tym lakoniczność kwestii Jezusa. Być może właśnie wystarczyło już krótkie stwierdzenie, by w wyobraźni odbiorcy przywołać zawiłą strukturę mitu wiecznego trwania ładu uwarunkowanego istnieniem opozycyjnych mocy. Otóż diabelski łańcuch przez cały rok jest rozkuwany przez samego Diabła lub jego pomocników, albo też samoistnie się rozrywa, a gdy już tylko jedno ogniwo dzieli Diabła od wolności, zaczyna zrastać się ponownie. Kulminacja walki Diabła o ponowne

39 *Ibidem*, s. 30.

40 *Historyja...*, *op. cit.*, s. 63.

uzyskanie postaci akwaticznej ma miejsce w okresie świąt Wielkiej Nocy. Wtedy to następuje rytualne powtórzenie sporu boskości i demonizmu. W świadomości odbiorców mitu scalenie łańcucha uważane było za absolutny warunek trwania świata.

W misterium Mikołaja z Wilkowiecka sytuacja swoistej „hieromachii”, walki o moc: boską i diabelską, ulegnie diametralnej zmianie przed zapowiadany przez Jezusa w *„Historyji Sądem Ostatecznym*. Gdy Diabeł się wyswobodzi, wznowiona zostanie ostateczna walka między nim a Bogiem, zwiastująca koniec świata. Fundamentalne dla głównych nurtów teologii chrześcijańskich znaczenie religijne Wielkanocy sprawiło, że chociaż teoretycznie nadejście wiosny mogło nastąpić znacznie wcześniej, to jednak powszechnie utrzymywano, iż właśnie w tym okresie dokonuje się zrośnięcie diabelskiego łańcucha. Wydarzenie to będące warunkiem dalszego trwania świata w połączeniu ze zmartwychwstaniem Chrystusa nabierało jeszcze większego znaczenia. W niepisanych kanonach religijności ludowej percypowano ścisłą zależność między tymi dwoma wydarzeniami, a za bezpośrednią przyczynę zrastania się łańcucha uznawano bezdyskusyjnie coroczne zmartwychwstanie Chrystusa. Powtórzenie mitycznego współzawodnictwa obrazowane jest także – paralelnie do agonistycznych mocy - agresją przeciwstawnych żywiołów. W dniu „hieromachii” Ziemię zaleje więc woda i spali ogień. „Ten obraz kataklizmu kosmicznego nawiązuje wyraźnie do dwóch podstawowych elementów konstrukcyjnych świata - dwóch żywiołów, reprezentowanych przez bóstwa stwórcze”⁴¹.

Kim zatem – genetycznie rzecz ujmując - jest Diabeł w chrześcijańskiej kulturze ludowej⁴², skoro przypisuje mu się rolę twórczą niemalże porównywalną z gestami boskimi. Po strąceniu do otchłani należy on już do kategorii istot

41 *Ibidem*, s. 36.

42 Używam hipostazy chrześcijańska kultura ludowa, nie podejmując się teoretycznych rozstrzygnięć dotyczących zakresu tego pojęcia. Szerzej na ten temat wypowiada się Anna Niedźwiedź – zob. opracowanie bibliograficzne zagadnienia tzw. „religijności typu ludowego” [w:] A. Niedźwiedź, *Obraz i postać. Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Kraków 2005, s. 231 [przypis nr 1].

chtonicznych, jednak natura narzucona mu przez konkurencyjną moc, siłę boską, wyraźnie nie jest przez niego akceptowana. Rozrywanie łańcucha okazuje się być obrazowym odzwierciedleniem ubywania sił płodności spowodowanego wyzwaniem się Diabła z cech chtonicznych. Prowadzi to w rezultacie do nastania jesieni, a potem zimy: zamierania przyrody, panowania kosmicznego pory roku przynależnej śmierci. Diabeł, pozbywający się więzów chtonicznych i powracający do swej wodnej natury, staje się uosobieniem sił destrukcyjnych, podobnie jak węże przeobrażające się w mitotwórczej wyobraźni w smoki. Rekapitułując: Diabeł - istota akwaticzna przed strąceniem i istota chtoniczna po strąceniu, będąca personifikacją ziemi, zawiera w sobie potencjalną możliwość powrotu do pierwotnej natury.

Istotnym szczegółem mitu jest pionowy słup, do którego Bóg przywiązał Diabła. Zgonie z przekazami wielu wersji opowieści kosmogonicznej słup ów wyznacza środek świata, pełni więc powszechną kulturowo funkcję Osi Wszechświata - *Axis Mundi*. „Środek świata znajduje się w jeziorze, na którego dnie ma spoczywać kamień, a pod nim łańcuch, którym świat wymierzono”⁴³. Wspomniany kamień traktować można jako szczątkowe echo wyobrażenia Góry Kosmicznej, wykorzystywanej w kodzie symbolicznym większości kultur jako „kanał” mediacji z bóstwem. Kamień bliski terytorialnie demonowi stanowi opozycję Chrystusa-Skały. W przekazach Tradycji Chrystus jest właśnie Skałą, z której bije źródło nieśmiertelności, zaś jako Bóg stanowi on Centrum świata, Uniwersalną Oś, na której znajdują się także kamień Jakuba, kamień węgielny i kamień *shethiyah*. Tradycja rabiniczna potwierdza dodatkowo tożsamość kamienia Jakubowego i kamienia fundamentalnego. Bóg według *Midrasz Yalkout*

zanurzył kamień Jakuba w głębokości otchłani i uczynił z niego podstawę ziemi. Z tego właśnie powodu został on nazwany *shethiyayah*. (...) To jest kamień, który Maria, siostra Mojżesza, dała Izraelitom na pustyni, jak mówi Talmud. Wreszcie, kamień Jakubowy,

43 Hani J., *op. cit.*, s. 121.

powiadają rabini, jest tym kamieniem, który został „oderwany od skały” [Dn 2,34-35], a oznacza Mesjasza zstępującego z nieba, jest kamieniem, „co ma siedem oczu”, o którym mówi Zachariasz [Za 3,8;4,10]. Oddając cześć kamieniowi w Bethel albo kamieniowi *shethiyah*, oddawano w tajemniczy sposób cześć Mesjaszowi w Świętym Świętych w Jerozolimie. Istnieje zbieżność między wizją drabiny Jakubowej, po której schodzili i wychodzili aniołowie, a słowami Chrystusa: „Zobaczycie niebo otwarte i aniołów Bożych wstępujących i zstępujących na Syna Człowieczego” [J1,51], i dalej: „Ja jestem drzwiami nieba, jeśli kto przeze mnie wejdzie, zbawiony będzie” [J 10,9]⁴⁴.

Piekło za sprawą słupa (*Axis Mundi*) i kamienia (*Góra Kosmiczna*) zlokalizowane zostało w przestrzeni koncentrycznej z charakterystycznym centrum. „Piekło wypełniają różnego rodzaju *djabli*, starsi i młodszy, pod rozkazami Lucypera, najstarszego *ciorta*, który jest przywiązany na wielkim łańcuchu do ogromnego pala w środku piekła.”⁴⁵ Relacja ta jest zdumiewająco bliska przestrzeni piekielnej wykreowanej, a może jedynie odtworzonej z ludowej pamięci *sacrum* i *profanum* przez Mikołaja z Wilkowiecka. Piekło w misteryjnym ujęciu jawi się odbiorcy jako konkurencyjne do Boskiego Królestwa, odrębne i niezależne terytorialnie, królestwo pod jurysdykcją Lucypera. Jezus w wypowiedzi Lucypera przedstawiany jest w agonistycznej, rycerskiej konwencji wyzywania do walki wroga wkraczającego na obce terytorium. Lucyper zaprasza więc do agonu swego przeciwnika:

Ale cóż to za król taki./ Tak barzo śmiały na walki?/ Jeśliś pan, idźże do państwa,/ Albo do swego królestwa./ Masz wszak miejsca dosyć w niebie-/ Idźże tam panować sobie./ Daj pokój piekłu naszemu/ I łupowi nam wdzięcznemu⁴⁶.

Powyższa autoprezentacja Lucypera zbliża go do konwencji upostaciowanego demona z *Księgi Tobiasza*, w której występuje on jako

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Tomickey E., R., *op. cit.*, s. 41.

⁴⁶ *Historyja...*, *op. cit.*, s. 54.

Asmodeusz: niszczyciel, najgorszy z demonów- demon zazdrości. Również w obrazach parabolicznych Jezusa Diabeł występuje w roli władcy królestwa przeciwnego królestwu Bożemu, a demony są jego wiernymi poddanymi. Na nich właśnie spoczywa odpowiedzialność za pozyskiwanie grzeszników. Zapowiedź gromadzenia potępionych obecna jest w *Historyji* w kwestii Cerberusa:

Milcz, Lucyprze, bracie miły:/ Nagrodim to w krótkiej chwili./ Pomścim się tego w klasztorzech,/ W karczmach, w szpitalach, we dworzech./ Będziemy wadzić mnichy, popy,/ W szpitalu baby z dziadami,/ W dworzech pany z ministami⁴⁷.

O związku misterium Mikołaja z Wilkowiecka z przekazami kulturowymi przez kulturę ludową świadczy także zagadkowe wołanie Lucypera: „Biada, biada, biada, gorze!/ Póđmy, bracia gdzie na morze!”⁴⁸ Skojarzenie z uwydatnionym przez mit pragnieniem powrotu Lucypera do pierwotnej, wodnej natury wydaje się być bardzo czytelne, dla odbiorcy misterium niemalże ewidentne. Aktualna postać Diabła jest także wyznacznikiem misteryjnego czasu teraźniejszego. W demonicznej „historiozofii” ludowego chrześcijaństwa postać wyjściowa: akwaticzna, charakterystyczna była dla Diabła mitycznego, *in illo tempore*. Postać pośrednia: chtoniczna z cechami akwaticznymi to Diabeł uwięziony oraz jego pomocnicy działający na ziemi, postać końcowa: forma eschatologiczna na końcu czasów ma również być ustanowiona z wodnych żywiołów, akwaticzna. W tekście misterium Mikołaja z Wilkowiecka nie mamy, przynajmniej w zachowanej redakcji misterium, widocznych: formalnych śladów zastosowania tego rodzaju cyklicznej rachuby czasu. Pozostaje nam hipoteza kulturowej, „demonicznej” formy mentalności odbiorczej wspólnoty misterium. Niestety genetyczne stwierdzenie stopnia obecności mitu kosmogonicznego w świadomości zarówno twórcy, jak i widzów, ze względu na brak stosownych

⁴⁷ *Ibidem*, s. 59.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 58.

materiałów historycznych nie jest obecnie możliwe. Zbieżność konstrukcji *descensio ad inferos* z żywymi i inspirującymi zapewne dla samego Mikołaja z Wilkowiecka relacjami kultury ludowej, na gruncie której funkcjonowały misteria nie ulega jednak wątpliwości. Pozostaje klucz antropologiczny: niepisana pamięć kultury.

IV. Chrystus - *soter*

Jezus

Tu będzie wywodził z piekła małe dzieci, w koszulkach tylko, za rękę każdego, śpiewając
cum cantoribus

Ujmijcież się mojej mocnej ręki,
Krzyża świętego,
Przez który was biorę z jeństwa tego.

Potym rzecze Michałowi

Chodź sam ty do mnie, Michale,
Hufców niebieskich hetmanie.
Pobierz te święte proroki,
Prowadźże do raju wszystkie,
Jednego jako drugiego,
Od starego do młodego ⁴⁹.

Motyw zstąpienia do Piekieł w misteriach bywał różnorodnie waloryzowany w zależności od kategorii przyjmowanych przez twórców jako aksjologiczny i estetyczny priorytet. Jeden element powtarzany jest jednakże

⁴⁹ *Historyja...*, *op. cit.*, s. 68.

konsekwentnie we wszystkich odmianach⁵⁰ realizacji *descensio ad inferos*. Chodzi o figurę zstąpienia do Piekieł dla ocalenia czyjejś duszy: chorego (szamanizm), małżonki (mity greckie, północnoamerykańskie, polinezyjskie, środkowoazjatyckie), całej ludzkości (Chrystus). We wszystkich przypadkach zstąpienie, równe w wykładni symbolicznej doskonaleniu się duchowemu (czyli w ostatecznym zapewnieniu sobie nieśmiertelności), ma wymiar ponadindywidualny. Śmierć symboliczna nie służy zatem tylko osobistemu zbawieniu, ale dokonuje się dla ocalenia innych. Ważnym elementem aktu zstępowania jest powszechne kulturowo doświadczanie Środka. W seansach szamańskich fundamentalnym czynnikiem bywa także wniebowstąpienie dokonywane za sprawą możliwości komunikacyjnych *Axis Mundi*.

Symbolika wstępowania, co uniwersalne kulturowo, obecna była również w różnorodnych mistycyzmach chrześcijańskich. Transcendencja wyraża się przeciw konwencjonalnie w obrazach unoszenia. W myśl wielu pism Ojców Kościoła życie mistyczne polega na duchowym powrocie do Raju. Trawestacja tego motywu znalazła swe odzwierciedlenie w *Historyji*. Jezus zwraca się do proroków w sposób jednoznacznie nawiązujący do obrazowania zawartego w pismach patrystycznych: „Odeślę was do onego,/ Jasnego rajy ziemskiego/ A stamtąd dnia czterdziestego/ Do królestwa niebieskiego”⁵¹. Charakterystyczne dla pojęcia komunikacji z różnymi sferami kosmosu za sprawą *Axis Mundi* jest pojęcie „raju ziemskiego”. Ziemia, jako druga po otchłani warstwa trójdzielnego świata, musi znaleźć się na szlaku wędrówki ku najwyższemu niebu. W tym szerokim kontekście antropologicznym wyzwolenie dusz z otchłani przedstawione zostało w misterium Mikołaja z Wilkowiecka w konwencji ikonograficznej tożsamej ikonom zgodnym z kanonem Tradycji chrześcijaństwa wschodniego. Obraz misteryjny jest więc unikatową ekfrazą, opowiedzianym słowami i gestami obrazem *descensio ad*

50 Za: Eliade M., *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1998, s. 129.

51 *Historyja...*, op. cit., s. 67.

inferos „napisanym” uprzednio prawosławną, bizantyjską ikoną. W akcie interwencji boskiego *sotera* dusze poddane personifikacji chwytają, w geście zawierzenia zbawcy, wyciągniętą rękę Chrystusa. Może to być „mocna ręka Krzyża Świętego” lub rzeczywista, ludzka dłoń, co zgodne jest z tradycją antropomorfizacji Krzyża

W scenie zstąpienia do Piekieł linearność i wiry draperii zostały zwielokrotnione, porwane pędem nagłej przemiany. Dynamika tego obrazu przeczy wszystkim potocznym wyobrażeniom o sztywności i hieratyczności bizantyjskiego malarstwa. Chrystus – piękny jak słynny Pantokrator sycylijskiej mozaiki w Monreale - jest ukazany dosłownie w pędzie, w ruchu rzucającego się w wyścig atlety. (...) W lewej ręce trzyma krzyż, ale prawą z taką siłą chwyta i ciągnie oczekującego Adama, jakby malarz chciał zilustrować werset mówiący o tym, że Królestwo Niebieskie będzie dane gwałtownikom⁵².

Interesujące jest również umieszczenie Chrystusa w otaczającej całą postać *mandorli*. Kompozycja taka przywodzi na myśl symbolikę Koła Kosmicznego, z wpisaniem w nie schematem trójwymiarowego Krzyża Świętego.

Mikołaj z Wilkowiecka nawiązał tym samym do kulturowego mitu wiecznego powrotu przetransponowanego przez chrześcijaństwo na grunt kompleksu symbolicznego „Jezusa-drugiego Adama”. W misterium Mikołaja z Wilkowiecka, kanonicznie: zgodnie z przekazami teologicznymi, Jezus stąpił do Piekieł, aby ocalić Adama będącego prefiguracją całej ludzkości. W scenie wyboru posła mającego przynieść wiadomość o zmartwychwstaniu Matce Bożej swą rolę w historii zbawienia *Jadam* motywuje w następujący sposób:

(...) Iż jakom ja był początkiem,/ Przez grzech wszem ludziom upadkiem,/ Tak niechaj będę najpierwszym/ Sławić o Zmartwychwstaniu Twym,/ Przez któreś Ty już naprawił/ To,

52 Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 222.

com ja był przez grzech skaził.”⁵³.

Chrystus w realizacji misterium włada zarówno czasem linearnym, w którym dokonała się historia zbawienia, jak i czasem cyklicznym zakodowanym w symbolice Chrystusa - władcy żywiołów. Rytualne wygaszanie, następnie zaś rozpalanie ognia w okresie Świąt Wielkiej Nocy przypominać miało wiernym symbolikę Chrystusa - Słońca, aktualizowaną w odniesieniu do codziennego cyklu zachodu i wschodu owej gwiazdy. Chrystus - Słońce Sprawiedliwości zstępuje do Piekieł, aby przywrócić martwych życiu. Obecność tej symboliki w świadomości kulturowej Europy chrześcijańskiej obrazuje erupcyjna wręcz twórczość poetów wczesnego średniowiecza. W poezji tej Chrystus powracający w Wielkanocny poranek przybiera często postać słonecznego Apollona. Chrystus, jak powracające w cyklu dobowym słońce, przywraca ład światu i stworzeniu. Motyw ten uobecniony i reinterpretowany przez Mikołaja z Wilkowiecka w *Historyji* jest twórczą kompilacją wielu kompleksów symbolicznych zszytych w jeden unaoczniający głębokie wartości antropologiczne obraz kulturowy. Próba odczytywania go odsłania przed odbiorcą złożony problem percepcji fenomenów estetycznych kultury europejskiej. Daje czytelnikowi lekcję czytania, a więc doświadczenie odbioru tekstu w kategoriach ustanowionych aktem lektury. Eksplikacji kulturowej tożsamości dzieła sztuki.

53 *Historyja...*, op. cit., s. 69.

BIBLIOGRAFIA:

Chrościcki J., *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.

Eliade M., *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne: Narodziny mistyczne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997.

Eliade M., *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1998.

Encyklopedia Mémo Larousse. Religie i mity. Ludy i języki świata., przeł. E. Sadowska, t. 3., Warszawa 1992.

Evdokimov P., *Poznanie Boga w tradycji wschodniej*, Kraków 1996.

Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 1999.

Hani J., *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A. Q. Lavique, Kraków 1994.

Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim, oprac. J. Okoń, BN, S. I., Nr 201, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971.

Kopaliński W., *Słownik Mitów i Tradycji Kultury*, Warszawa 2003.

Lewański J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981.

Modzelewski Z., *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego*, „Roczniki Humanistyczne” KUL, R.XII:1964, z. 1.

Niedźwiedź A., *Obraz i postać. Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Kraków 2005.

Pigoń S., *Z dziejów misterium częstochowskiego. „Historia o chwalebnym*

Zmartwychwstaniu Pańskim”. *Sprawozdania Wydz. Filologicznego PAU* 1947, Nr 9., Kraków 1947.

Problem zbawienia w religiach i kulturach, pod red. J. Drabiny, „*Studia Religiologica*”, 1998, nr 31.

Sieradzan J., *Szaleństwo w religiach świata. Szamanizm, religia starogrecka, judaizm, chrześcijaństwo, hinduizm, buddyzm, islam*, Kraków 2005.

Tomiccy E. i R., *Drzewo Życia*, Warszawa 1975.

Trzciński Ł., *Związek etyki i łaski w aspekcie soteriologii*, Kraków 1994.

Van Gennep A., *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006.

Widankiewicz S., *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1905.